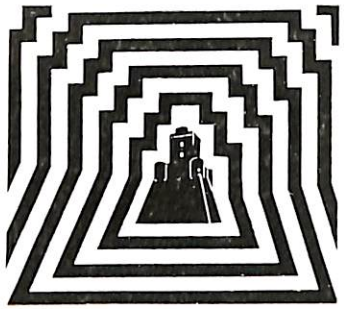
mostra d'arte contemporanea "castello svevo„ termoli

testi di

Giulio Carlo Argan

Laravinca Masini
Pietro Grossi
Enore Zaffiri
Arrigo Lora Totino



ipotesi linguistiche intersoggettive

strutture organizzate
proposte di spazio concreto
metastrutture

musica programmata

poesia concreta

XII edizione - agosto 1967
palazzo comunale

edizioni centro proposte

COMITATO D' ONORE

On. Cesare MERZAGORA - Presidente del Senato
On. Angelo SALIZZONI - Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio
S.E. Mons. Alberto CARINCI - Vescovo di Campobasso
S.E. Mons. Giovanni PRONI - Vescovo di Termoli
S.E. Mons. Achille PALMERINI - Vescovo di Isernia
S.E. Mons. Biagio D'AGOSTINO - Vescovo di Vallo della Lucania
Dott. Mario BETTARINI - Prefetto di Campobasso
On. Giuseppe MAGLIANO - Senatore della Repubblica
On. Giacomo SEDATI - Deputato al Parlamento
On. Remo SAMMARTINO - Deputato al Parlamento
On. Giulio TEDESCHI - Deputato al Parlamento
On. Girolamo LA PENNA - Deputato al Parlamento
Avv. Domenico ZAMPINI - Presidente dell'Amministrazione Provinciale
Prof. Bruno MOLAJOLI - Direttore Generale Antichità e Belle Arti
Dott. Salvatore BONIFACIO - Questore di Campobasso
Dott. Gennaro NOLA - Presidente della Camera di Commercio
Avv. Luigi Onorato PISTILLI - Presidente dell'Ente Provinciale Turismo
Dott. Alberto D'ONOFRIO - Provveditore agli Studi
Dott. Pietro BONIFACI - Medico Provinciale
Avv. Lino VITALE - Presidente della Cassa di Risparmio Molisana

COMITATO ORGANIZZATORE

Prof. Michele DE GREGORIO
Ing. Michelangelo CREMA
Geom. Vincenzo CAPORICCI
Sig. Carlo CAPPELLA
Un. Giuseppe CASOLINO
Ins. Francesco RUCCI - Segretario
Prof. Achille PACE - Segretario Artistico

La Mostra d'Arte Contemporanea di Termoli, continuando il suo programma ormai ultradecennale, presenta questa sua XII Edizione che si propone come sintesi ideale di una impostazione che, aperta a verificare ed avvicinare il pubblico alle esperienze più vive dell'arte contemporanea in Italia, si orienta in una direzione precisa, quella delle esperienze concrete e programmate, allargandone il raggio ai settori della musica e della poesia.

Questa sezione, curata dal Centro Proposte di Firenze, non intende esaurire né tutto il settore contemplato, anche se l'impostazione critica ne è precisa ed autorevole, né, tantomeno, tutto il panorama dell'arte contemporanea; ché anzi, dichiaratamente, lascia da parte tutte le altre manifestazioni attuali onde offrire una visione artistica quanto più possibile omogenea.

Con questo Termoli non vuole escludere alcuna possibilità di apertura, in futuro, verso altre direzioni.

Quest'anno intende fare il punto su uno dei settori per constatare alcune ipotesi di lavoro che fanno parte di quel metodo operativo che ci sembra il più consono allo spirito del nostro tempo.

Ci auguriamo che i visitatori vogliano accogliere anche questa manifestazione con l'attenzione e l'aperta disponibilità che hanno dimostrato verso le edizioni precedenti della nostra rassegna.

IL COMITATO ORGANIZZATORE

testi di

Giulio Carlo Argan

Laravinca Masini
Pietro Grossi
Enore Zaffiri
Arrigo Lora Totino

ipotesi linguistiche intersoggettive

strutture organizzate
proposte di spazio concreto
metastrutture

musica programmata

poesia concreta

centro proposte

edizioni
centro proposte

Firenze

La manifestazione ha inizio a Firenze presso la Libreria Feltrinelli (via Cavour 12/20). Sarà poi accolta nelle seguenti città:

Bologna (a cura di La Nuova Loggia, via Santo Stefano 15)

Lecce (a cura della galleria 3 A (piazza Riccardi 7)

Livorno (a cura della Casa della Cultura, piazza Domenico Guerrazzi 24)

Napoli (a cura della Modern Art Agency, parco Margherita 85)

Sansepolcro (a cura del Centro Studi Pierfrancescani)

Torino (a cura dello Studio di Informazione Estetica, corso Vittorio Emanuele 32)

(impaginazione: Auro Lecci)

Arti figurative:

strutture organizzate: Alfano, Alviani, Anceschi, Apollonio, Biasi, Boriani, Carbone, Chiggio, Colombo, Costa, Cruz-Diez, Dadamaino, Devecchi, Gatti, Glattfelder, Grignani, Hacker, Lecci, Mari, Martinez, Massironi, Mavignier, MID, Müller-Brittnau, Munari, Palumbo, Pezzato, Picelj, Presta, Ravelo, Summa, Uncini, Varisco, Vasarely.

proposte di spazio concreto: Albers, Baldi, Balice, Ballocco, Bargoni, Bassi, Benvenuti, Biggi, J. Bill, M. Bill, Bompadre, Bonalumi, Borella, Calderara, Camargo, Cannilla, Carrino, Castellani, Casula, Christen, Cioni, Ciussi, Collina, De Alexandris, De Giorgi, Di Blasio, Dorazio, Esposto, Finzi, Fontana, Frascà, Fusi, Galli, Gambone, Gelli, Gentili, Guarneri, Guasti, Jochims, Lazzari, Leinardi, Masi, Morandini, Nangeroni, Nanni, Nannucci, Oehm, Pace, Patelli, Saffaro, Santoro, Scheggi, Simeti, Soto, Sottsass, Spalletti, Ugo, Verna, Zoren.

metastrutture: Carchietti, Carreri, D'Eugenio, Di Luciano, Di Vito, Drei, Guerrieri, Niero, Nigro, Pizzo, Polidori, Sirello, Spagnoli, Stirone, Tamaro, Zappettini.

Musica elettronica programmata

Grossi (S 2F M), Zaffiri (S.M.E.T.), N.P.S. (Chiggio, Marega, Rampazzi), S 2F M (Lecci, Mayr, Nannucci).

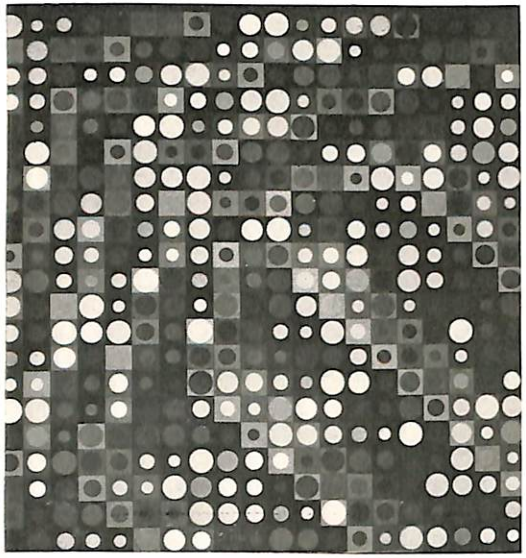
Poesia concreta

Belloli, Burkhardt, De Campos, De Melo e Castro, Döhl, Gappmair, Garnier, Goeritz, Gomringer - Sommer, Grögerova - Hirsal, Lora Totino, Mon, Spatola, Ulrichs, Verdi, de Vree.

Il progetto è, nel senso più attuale e preciso del termine, struttura. Tracciando le linee maestre secondo cui si svolgerà l'esistenza della società e, nello stesso tempo, negando che queste linee siano predestinate o prefisse, esprime in primo luogo la virtualità della condizione presente, le possibilità che le sono implicite. Ma esprime anche quella che si assume come struttura della società, processo del suo autodeterminarsi, diagramma del suo divenire storico: poiché la struttura non è pensabile come forma compiuta ed immobile, ma come strutturazione, «coscienza strutturante». In tutti i campi della scienza moderna l'analisi strutturalistica, che in nessun modo può contrapporsi allo storicismo, ricerca nella struttura la husserliana «essenza» dei fenomeni, il loro interno progetto, la virtualità che li organizza necessariamente in gruppi secondo determinati patterns, che in definitiva si riducono al pattern della mente umana, delle sue possibilità di relazione, della sua capacità di costituire insiemi che siano maggiori della somma dei componenti, ed in cui ciascun componente sia sotto il segno del «tutto» immanente. E' dunque, questa analisi strutturalistica, la guida metodologica più fidata per una critica che si proponga, come problema del valore, il valore della struttura o del progetto.

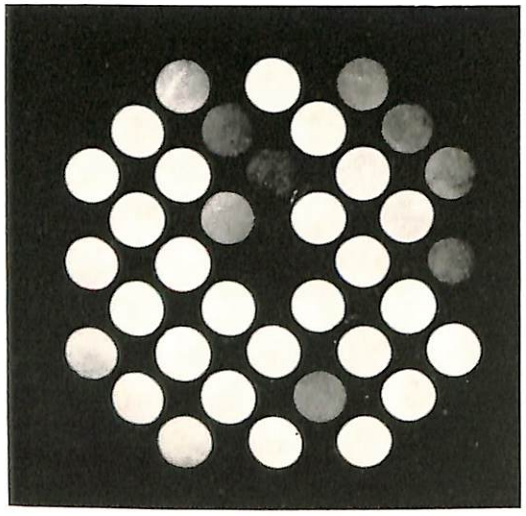
Giulio Carlo Argan (da «Progetto e Destino»)

strutture organizzate



Victor de Vasarely, Pechs (Ungheria) 1908; vive a Parigi (coll. G. Alviani)

Bruno Munari, Milano 1907; vive a Milano



Questa mostra si propone come esempio di operazione abbinata, intersoggettiva, a livello socio-tecnologico, come testimonianza attiva di una stessa «area» artistico-culturale sia per i fatti ottico-percettivi e visuali che per i fatti sonori, e per le manifestazioni che si definiscono di «poesia concreta», nell'ambito di una ipotesi di «spazio estetico totale», di una visione del mondo, cioè, elaborata su parametri reinventati alla luce dei nuovi mezzi offerti all'esperienza artistica (i mezzi elettronici che ampliano l'orizzonte sonoro; le macchine e i mezzi tecnico-scientifici che permettono di elaborare «oggetti» come elementi-base di una nuova morfologia linguistico - letteraria). I nuovi mezzi, quando siano considerati non come fenomeno esclusivamente alienante e massificatore, ma come «strumento» necessario, come prodotto umano dimensionato nei suoi limiti (la macchina, insomma, vista per quello che è, una sorta di estensione del corpo umano e del pensiero umano, anche in senso fisiologico), senza mitizzazioni o macroscopizzazioni deformanti, eludono la soggettività individuale per proporre operazioni intersoggettive attraverso uno scambio interferente e interrelazionato tra creatività artistica e sperimentazione tecnologica, in una dialettica che si propone particolarmente come sostrato di un nuovo contenuto sociale.

In una manifestazione come questa non si tratta di proposte interdisciplinari ma di coincidenze di modi di essere e di agire nell'arte secondo una stessa intenzionalità di fondo.

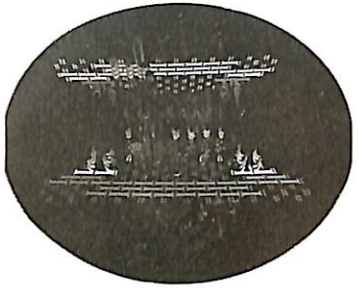
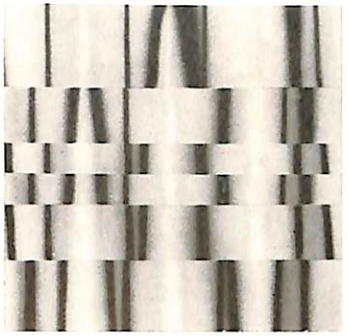
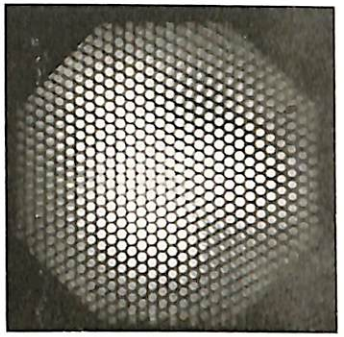
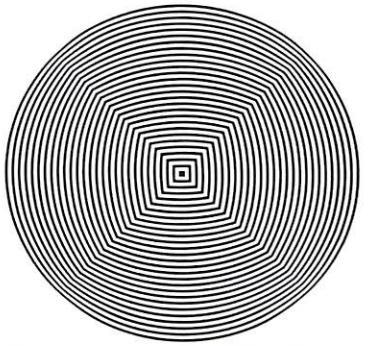
Per quanto riguarda la parte dedicata alle arti «figurative» mi preme mettere in chiaro alcuni punti che mi sembrano essenziali.

Mentre infatti, a mio avviso, alcuni dati inerenti ai movimenti di «Nuova Tendenza», relativi ad una loro presa di posizione precisa verso la tradizione, vanno decantandosi in senso acutamente «storico», proponendo urgentemente la realizzazione di alcune premesse ideologico-pratiche a livello di intervento diretto sulla ristrutturazione del mondo attuale — premesse che, nella loro dilatazione e nel loro affermarsi secondo un certo grado di comunicazione, le esperienze di «Nuova Tendenza» non hanno sempre pienamente realizzato — questa manifestazione si propone di fare il punto su una situazione al momento di una crisi che ci auguriamo positiva. Si è più volte affermato che solo nel superamento del dato particolare e specialistico in nome di uno spostamento di «destinazione» sta la possibilità di incidenza attiva di queste esperienze, nella loro globalità, nel mondo attuale (escludo a-priori ogni discussione a livello di qualità individuale delle opere).

Già in questa manifestazione, che si presenta come ipotesi non di integrazione, ma di interazione tra settori operativi diversi, si possono scorgere certi cambiamenti di direzione e certe possibilità di convergenze, sia per quanto riguarda il settore delle arti figurative sia per quanto riguarda la musica elettronica e la poesia concreta.

Le esperienze estetico-visuali stanno orientandosi verso moduli di tipo plastico-architettonico, a livello di «oggettualità» strutturale nello spazio vivibile; mi sembra che altrettanto si possa dire per la musica elettronica che si pone come caratterizzante sonora dello spazio (anche se proprio come tipo di intervento quello musicale comporta un modo di fruizione diverso e se lo «spazio visivo» non può essere individuato con lo «spazio sonoro», come osserva, più avanti, Zaffiri), e per la poesia concreta che va ponendosi come fatto anche visuale oltre che fonetico, linguistico-letterario.

Ci si sta avviando verso una sorta di «progettazione globale», nella quale potranno, infine, trovare una soluzione naturale le operazioni, sempre più urgenti, da condursi veramente secondo procedimenti interdisciplinari.

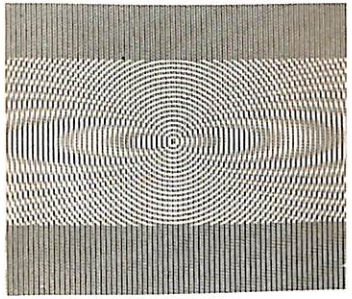
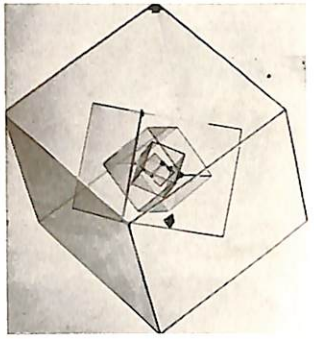
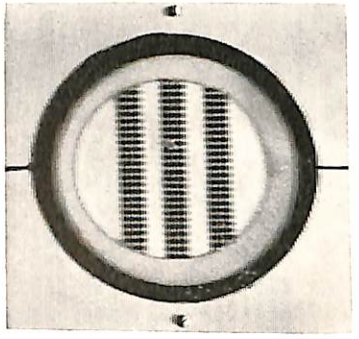
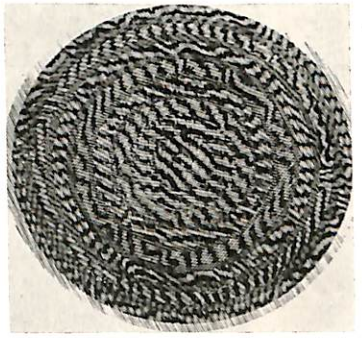





Carlo Alfano, Napoli 1932; vive a Napoli

Getulio Alviani, Udine 1939; vive a Udine

Giovanni Anceschi (gruppo T), Milano 1939; vive a Milano

Marina Apollonio, Trieste 1949; vive a Venezia

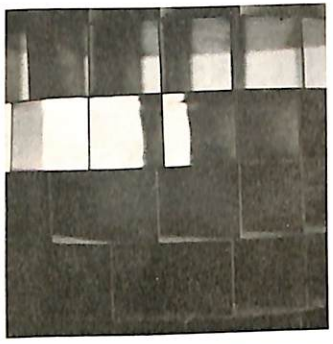
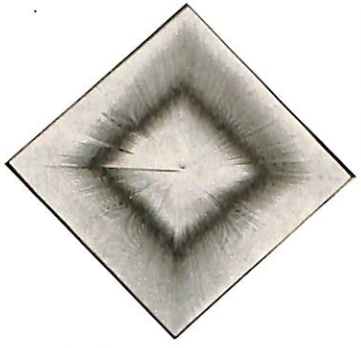
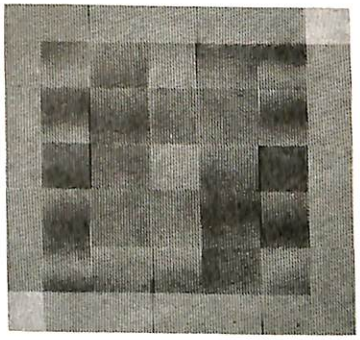
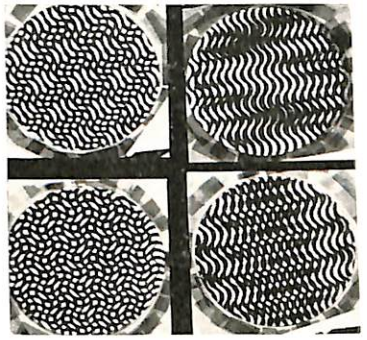





Alberto Biasi (gruppo Enne), Padova 1937; vive a Padova

Davide Boriani (gruppo T) Milano 1936; vive a Milano

Francesco Carbone, (Temposud) Cirene (Libia) 1934; vive a Palermo

Ennio Chiggio (gruppo Enne) Napoli 1938; vive a Padova

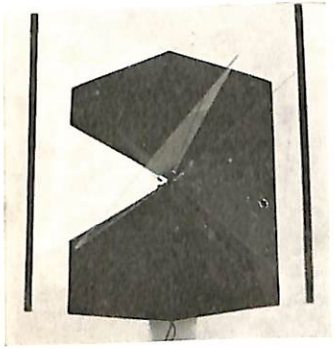





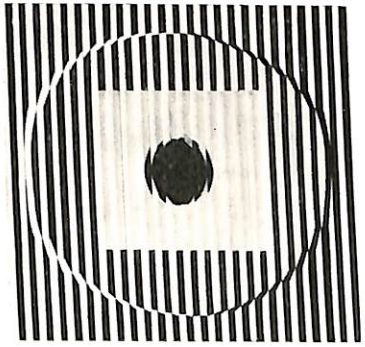
Gianni Colombo (gruppo T) Milano 1937; vive a Milano

Toni Costa (gruppo Enne) Padova 1935; vive a Padova

Cruz-Diez, Caracas (Venezuela) 1923; vive a Parigi (coll. Getulio Alviani)

Dadamaino, Milano 1933; vive a Milano



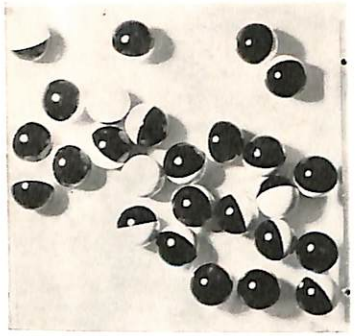
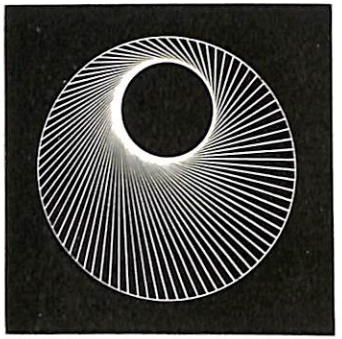
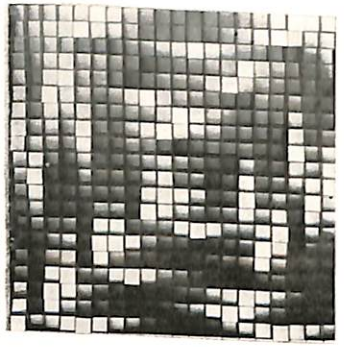
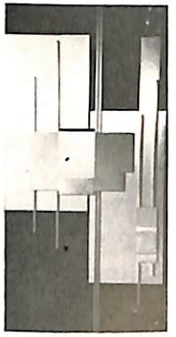


Gabriele Devecchi (gruppo T) Milano 1938; vive a Milano

Ana Marìa Gatti, Tres Arroyos (Argentina) 1939; vive a Parigi

Hans Georg Glattfelder, Zurigo 1939; vive a Firenze

Franco Grignani, Pieve Porto Morone (Pavia) 1908; vive a Milano

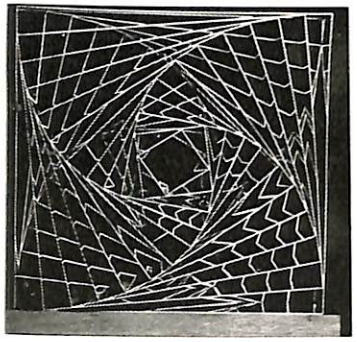
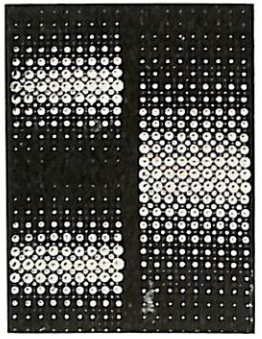
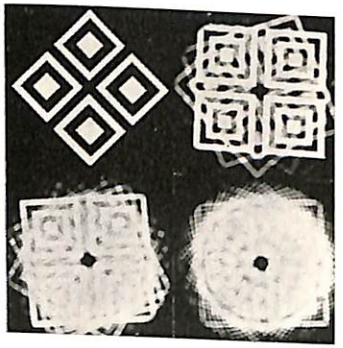
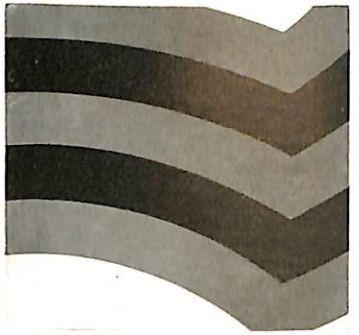





Dieter Hacker (Gruppe Effekt) Augsburg 1942; vive in Germania (gentilmente prestato dalla Modern Art Agency, Napoli)

Auro Lecci, Firenze 1938; vive a Firenze

Enzo Mari, Milano 1932; vive a Milano

Francesco Martinez, Roma 1934; vive a Roma

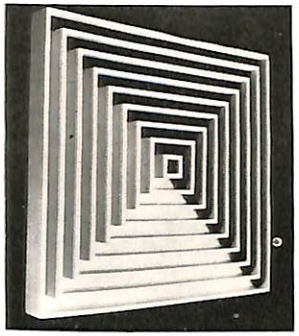
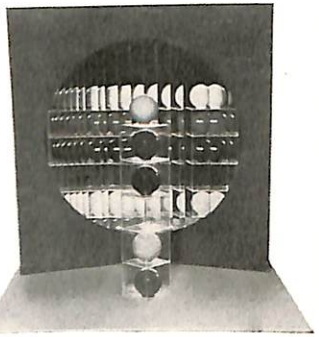
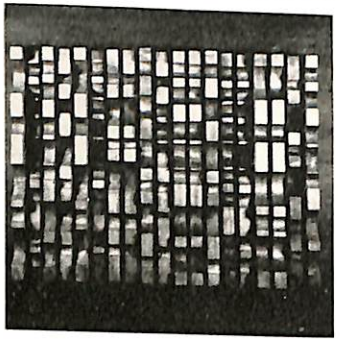
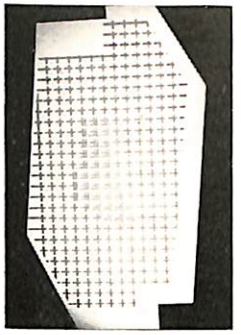





Manfredo Massironi (gruppo Ene) Padova 1937; vive a Padova

Almir Mavignier, Rio de Janeiro (Brasile) 1925; vive ad Amburgo (Germania) (coll. Getullo Alviani)

Studio MID (A. Barrese, A. Grassi, G. Laminarca, A. Marangoni); vivono a Milano

Willy Müller-Brittnau, Winterthur 1938; vive a Zofingen (Svizzera)

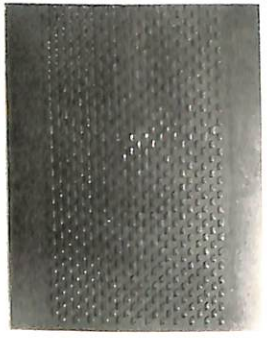
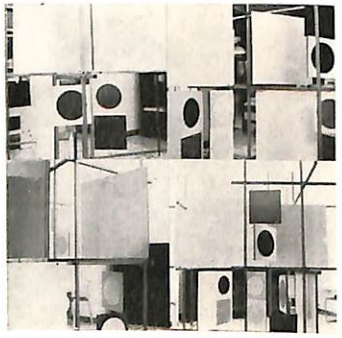
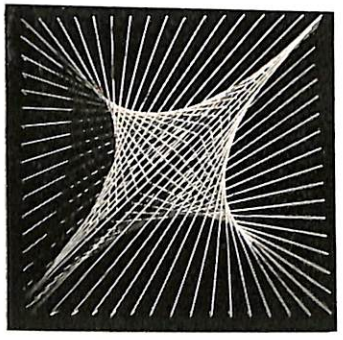
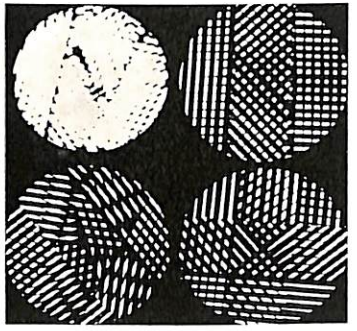





Umberto Palumbo, Firenze 1936; vive a Perugia

Luigi Pezzato, Napoli 1931; vive a Napoli

Ivan Picelj, Okucani (Jugoslavia) 1924; vive a Zagabria (Jugoslavia) (coll. Getulio Alviani)

Salvador Presta, Cosenza 1925; vive a Buenos Aires

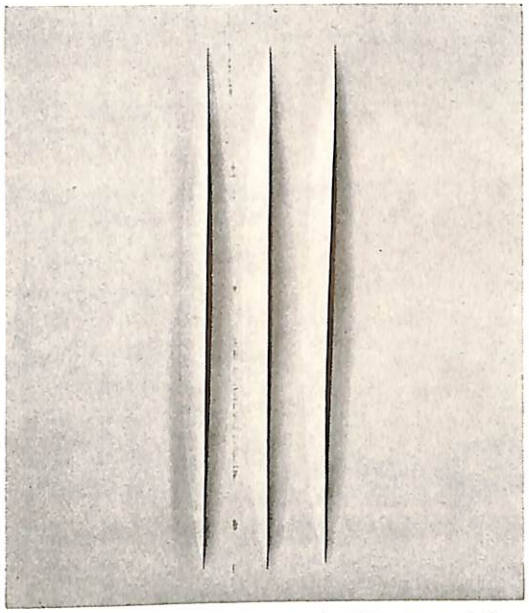
Juvenal Ravelo, Caripito (Venezuela) 1933; vive a Parigi

Franco Summa, Pescara 1938; vive a Pescara

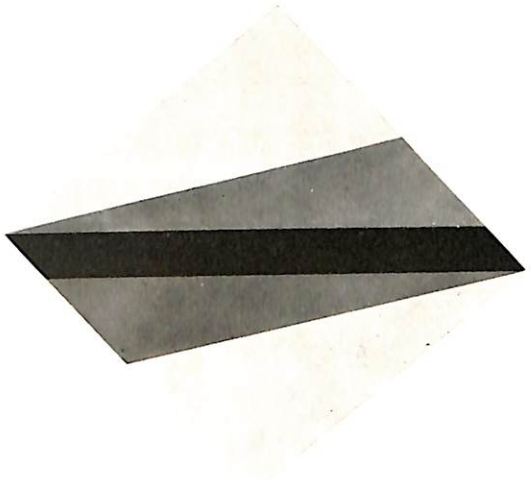
Giuseppe Uncini (gruppo T) Fabriano 1929; vive a Roma

Grazia Varisco (gruppo T) Milano 1937; vive a Milano

proposte di spazio concreto

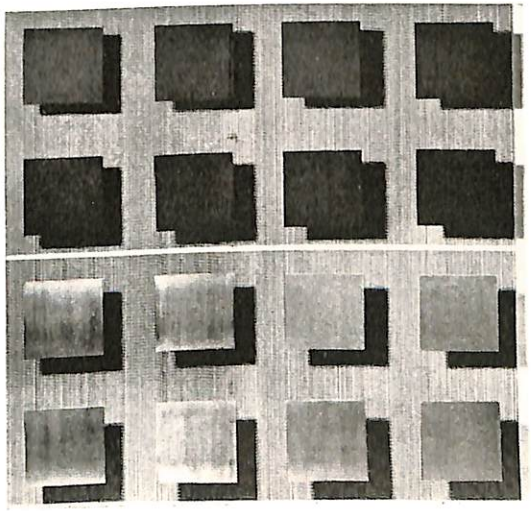


Lucio Fontana, Santa Fé (Argentina) 1899; vive a Milano

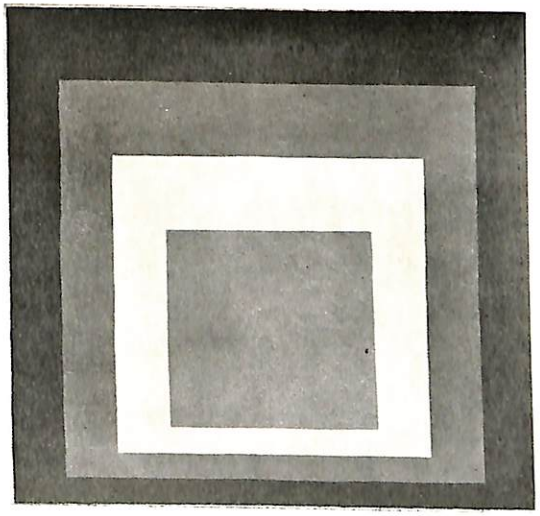


Max Bill, Winterthur 1908; vive a Zurigo

Jesus Rafael Soto, Ciudad Bolivar (Venezuela) 1923; vive a Parigi (cortesemente prestato da Gaspero Del Corso)



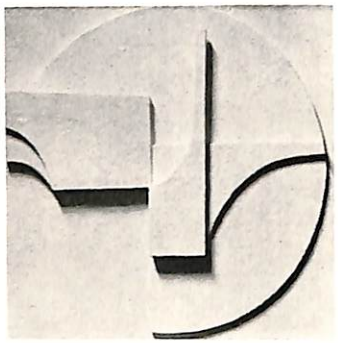
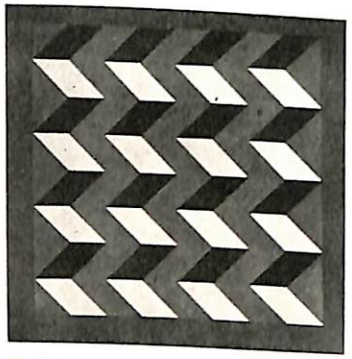
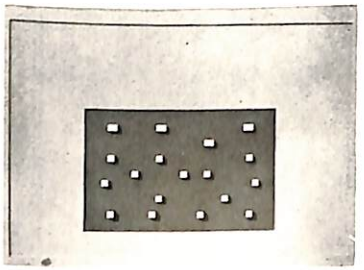
Josef Albers, Bottrop (Germania) 1888; vive a New Haven (coll. G. Alviani)



Le tre suddivisioni delle esperienze visuali (Strutture organizzate, Proposte di spazio concreto, Metastrutture), sia pure con continue interferenze reciproche e con continui rinvii — spesso anche con complicazioni interne attribuibili a scambi e coincidenze con alcuni moduli della «new-abstraction» americano-inglese — si articolano secondo matrici formali diverse.

La prima sezione «Strutture organizzate», comprende — sia pure in una divisione abbastanza massimale — le opere che si svolgono secondo una rigorosa impostazione metodologica, di elaborazione sistematica, secondo quella che Argan definisce «direzionalità pura, accento assiologico assoluto». Fa capo a Moholy - Nagy, a Vasarely, implica uno spazio ideale - geometrico, ingloba le ricerche visuali programmate, più direttamente impegnate in un programma di strutturazione organizzata, intese non tanto alla demistificazione quanto alla razionalizzazione, alla strumentazione attiva dei mezzi propri della civiltà tecnologica e della scienza, ad un fine di sollecitazione, di provocazione, di tensione ottico - percettiva.

La seconda sezione «Proposte di spazio concreto», intende evidenziare, nell'ambito di un più aperto rapporto con le tecniche artistiche tradizionali (sia pure con interventi di altro tipo), certe ipotesi formali svolte secondo la simbologia dell'«opera aperta», a livello di superficie indeterminata, di stesura, di «texture» — anche se in alcuni casi si pone come ipotesi di elemento formale di spazio —. Il fattore psicologico si carica di componenti sensibili, di emotività, di simbologie, talvolta, di carattere quasi magico-rituale. In questo caso, nelle presenze straniere, la mostra avrebbe dovuto includere anche nomi come quello di Noland, di Rothko. Ma la presenza degli stranieri si pone soprattutto a titolo esemplificativo e rappresentativo.
Questa sezione si riporta, oltre che ai

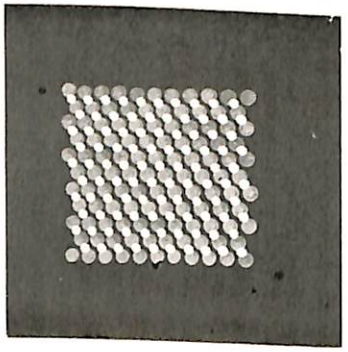
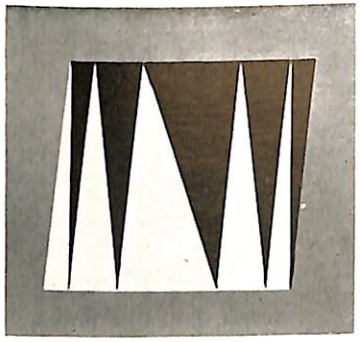




Lanfranco Baldi, Firenze 1931; vive a Firenze

Giuliana Balice, Napoli; vive a Milano

Mario Ballocco, Milano 1913; vive a Milano

Giancarlo Bargoni, Genova 1936; vive a Genova

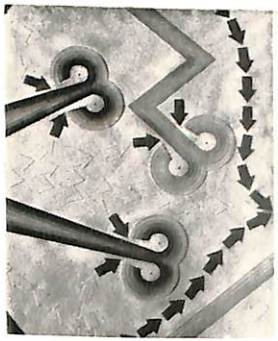
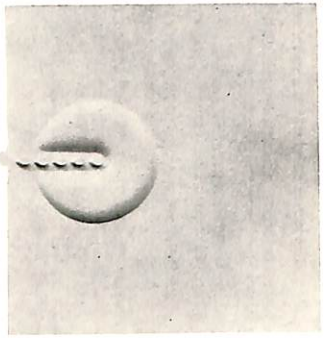
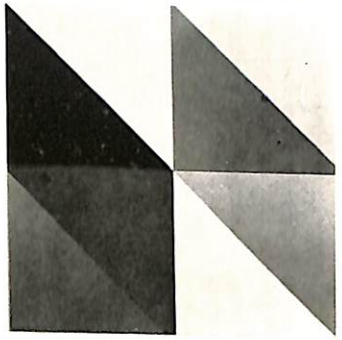
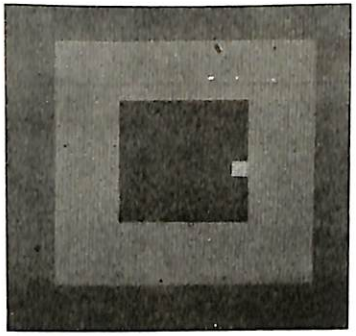



Mario Bassi, Firenze 1936; vive a Firenze

Riccardo Benvenuti, Lucca 1939; vive a Lucca

Gastone Biggi, Roma 1925; vive a Roma

Jacob Bill, Zurigo 1942; vive a Zurigo

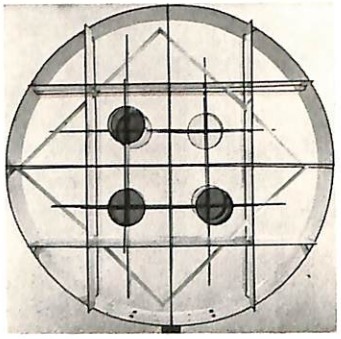
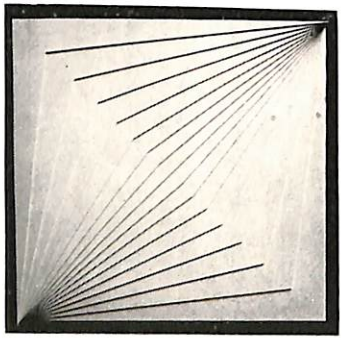
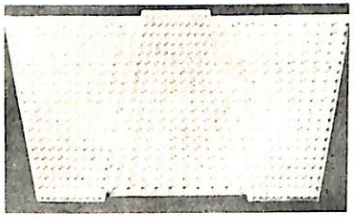





Giorgio Bompadre, Ancona 1929; vive a Urbino

Agostino Bonalumi, Vimercate (Milano) 1935; vive a Milano

Rocco Borella, Genova 1920; vive a Genova

Antonio Calderara, Abbiategrasso 1903; vive a Milano

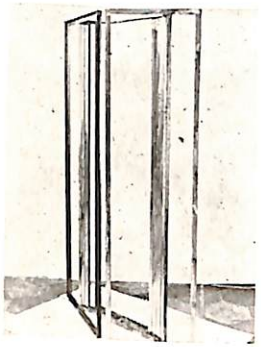




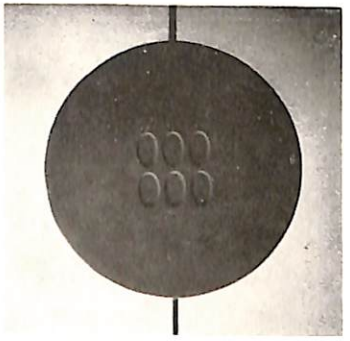
Sergio de Camargo, Rio de Janeiro (Brasile) 1930; vive a Parigi (gentilmente prestato da Gaspero Del Corso)

Franco Cannilla, Caltagirone (Catania) 1911; vive a Milano

Nicola Carrino (gruppo 1), Taranto 1932; vive a Taranto

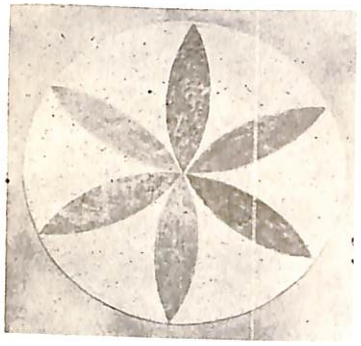
Enrico Castellani, Castel Massa, (Rovigo), 1930; vive a Milano

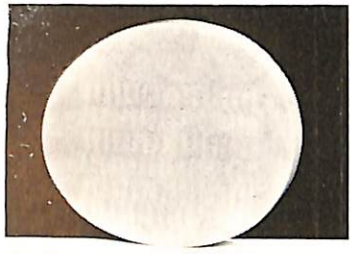




Pasquale Santoro, Ferrandina 1933; vive a Roma

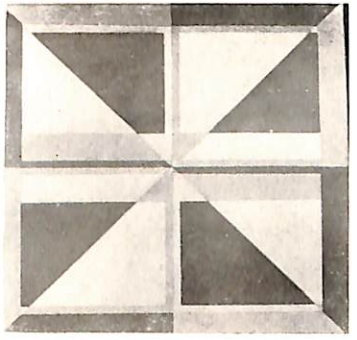
Turi Simeti, Alcamo 1929; vive a Milano





Ettore Sottsass Jr., Jnnsbruck 1917; vive a Milano

Ettore Spalletti, Pescara 1940; vive a Pescara



Ugo Ugo (gruppo Transazionale; vive a Cagliari

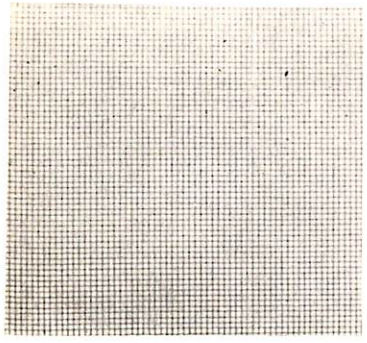
Claudio Verna, Guardiagrele (Chieti), 1937; vive a Roma

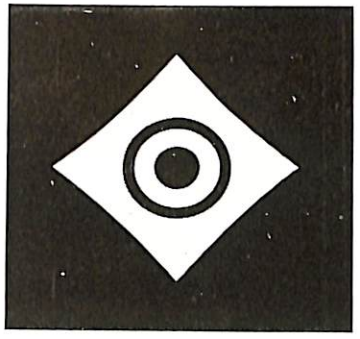
Zoren, Firenze 1907; vive a Macerata

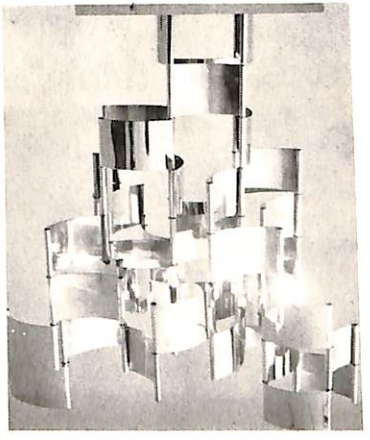
Zozen, Firenze 1907; vive a Macerata

Aldo Calò, San Cesario, Lecce 1910; vive a Roma

Cosimo Carlucci, S. Michele Salentino, Brindisi, 1919; vive a Roma







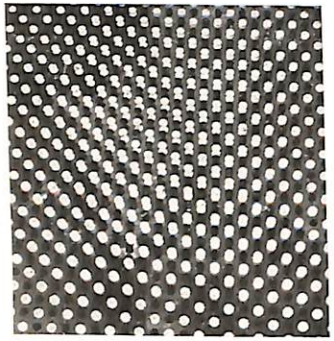
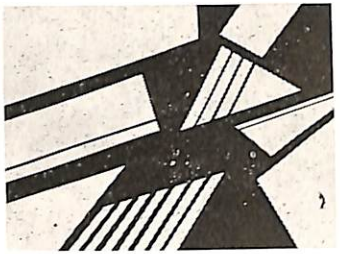
nomi citati, a quelli di Albers, di Bill, di Fontana, fino a identificarsi nelle figure di un Dorazio, da un lato, di un Soto dall'altro.

La terza sezione «Metastrutture», rappresenta l'estensione che vorrei chiamare più italiana dei termini di «Nuova Tendenza», nel senso che ne assume le ipotesi di programmazione strutturale estendendola a livello di «metaforma» architettonica, in un ambito che della tradizione ideologica classica assume i dati razionali di equilibrio e di misura, elaborati, generalmente, coi mezzi tradizionali delle arti del disegno».

Quella che presentiamo qui è una sorta di resultante delle diverse premesse. E' un po' il momento della verifica, non sul piano dei risultati individuali ma su quello, proprio, delle premesse ideologiche. Fino a che grado le intenzionalità di partenza hanno dimostrato la loro necessità, fino a che punto tante di queste opere rimangono un fatto estetico (di grande incidenza anche a livello di educazione estetica, per il fatto stesso che esistono) ma un puro fatto estetico, senza portare avanti i loro stessi propositi di intervento diretto, rivoluzionario, nella vita attuale?

E' innegabile la loro azione positiva sul gusto dell'oggetto della vita comune, come riflesso nella grafica editoriale e pubblicitaria, come design, come fatto di comunicazione (che era già lo scopo dell'operazione didattica del Bauhaus). Ma oggi mi sembra che da queste stesse proposte di «Nuova Tendenza» — e già nella maggior parte di esse si indovina questa urgenza proprio per come stanno svolgendosi — dobbiamo esigere di più e oltre. Si esige che le opere di questo indirizzo si proiettino in un altro tessuto, che è, ormai, quello della città, quello dello spazio urbano inteso come «una forma complessivamente visibile» (Linch).

E' necessario che la loro azione di trasformazione della visualità del mondo dell'uomo si proponga a livello totale,

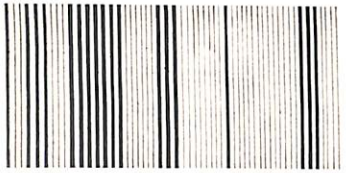
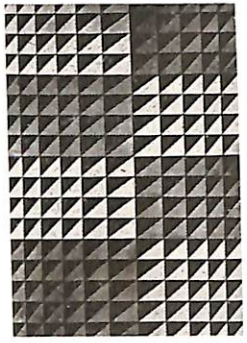
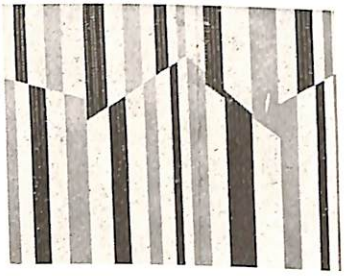
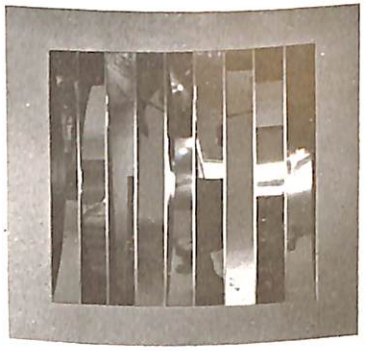



Carlo Carchietti, Roma 1932; vive a Roma

Attilio Carreri, Buenos Aires 1918; vive a Genova (gentilmente prestato dalla galleria La Polena, Genova)

Saverio D'Eugenio, Roma 1934; vive a Roma

Lucia Di Luciano, Siracusa 1933; vive a Roma

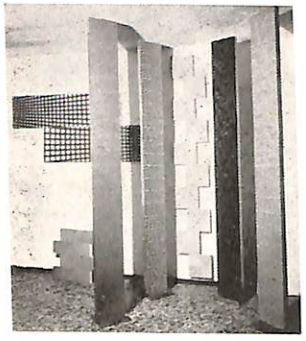





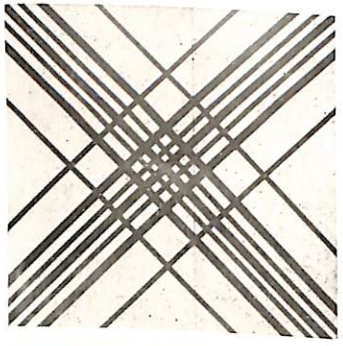
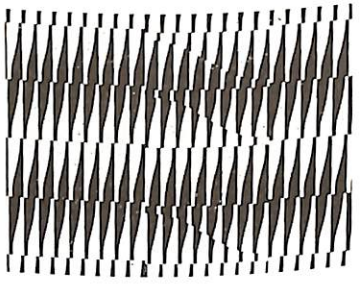
Franco di Vito, Catania 1928; vive a Roma

Lia Drei (Sperimentale P), Roma 1438; vive a Roma

Francesco Guerrieri (Sperimentale P), Roma 1931, vive a Roma

Antonio Nicro, Castelfranco Veneto 1931; vive a Castelfranco Veneto



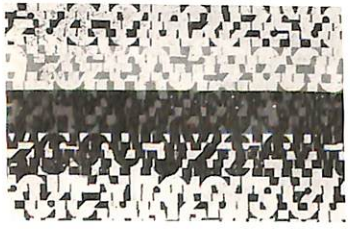
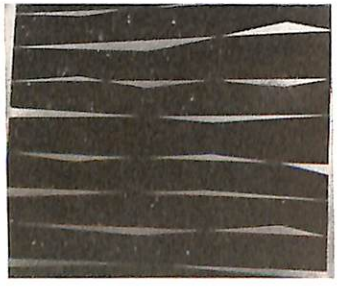
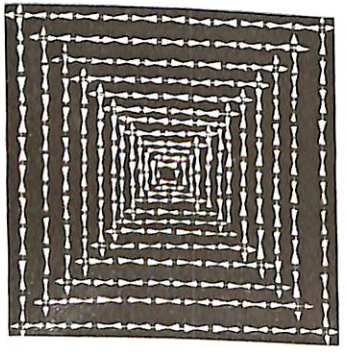



Mario Nigro, Pistoia 1917; vive a Milano

Giovanni Pizzo, Veroli (Frosinone) 1934; vive a Roma

Alberto Polidori (Temposud) Perugia 1932; vive a Perugia

Enrico Sirello, Livorno 1930; vive a Livorno

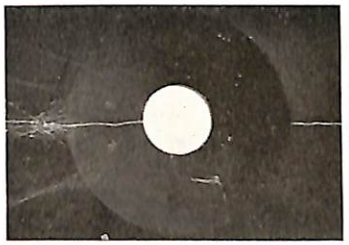
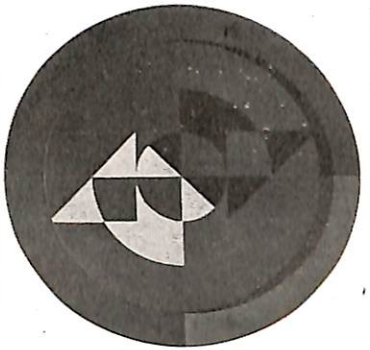




Renato Spagnoli (gruppo Atoma) Livorno 1928; vive a Livorno

Gianni Stirone, Cà Bella Ligure (Genova) 1936; vive a Genova (gentilmente prestato dalla galleria La Polena, Genova)

Anna Tamaro, Trieste; vive a Trieste

Gianfranco Zappettini, Genova 1939; vive a Genova (gentilmente prestato dalla galleria La Polena, Genova)

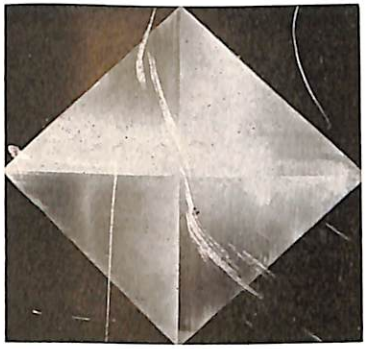
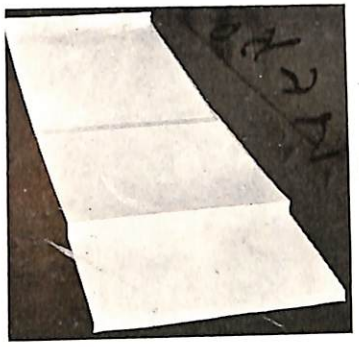
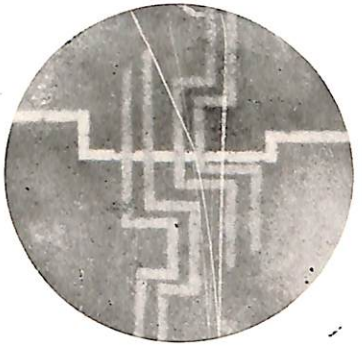



Tonino Casula (gruppo Transazionale), Cagliari 1931; vive a Cagliari

Andreas Christen, Budendorf (Basilea), 1936; vive a Basilea

Carlo Cioni, Firenze 1930; vive a Firenze

Carlo Ciussi, Udine 1929; vive a Udine

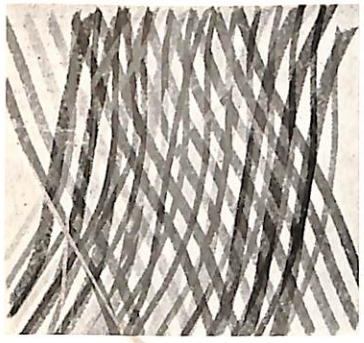
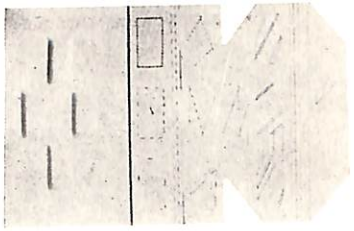
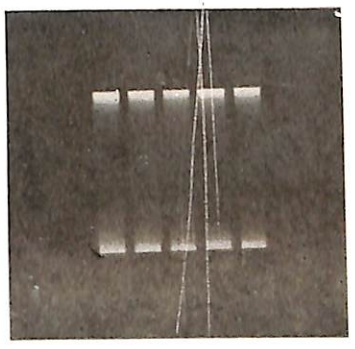
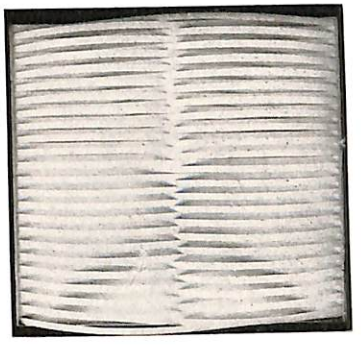




Silvano Collina, Cervia 1921; vive a Cervia (Rimini)

Sandro De Alexandris, Torino 1939; vive a Torino

Veniero De Giorgi, Pescara 1942; vive a Pescara

Elio Di Blasio, Pescara 1711; vive a Pescara

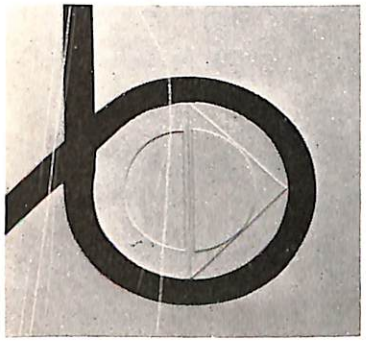
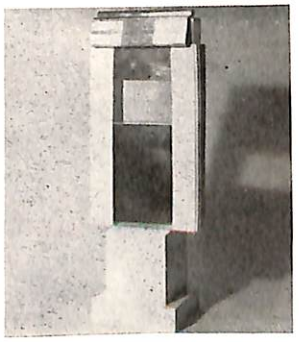
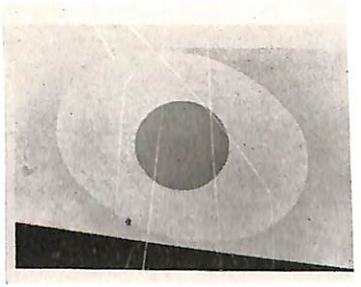
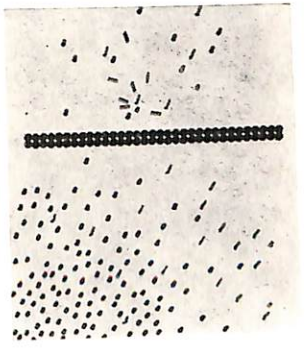





Piero Dorazio, Roma 1927; vive a Roma

Arnaldo Esposto, Genova 1933; vive a Roma

Ennio Finzi, Livorno 1234; vive a San Remo

Nato Frascà (gruppo 1), Roma 1931; vive a Roma

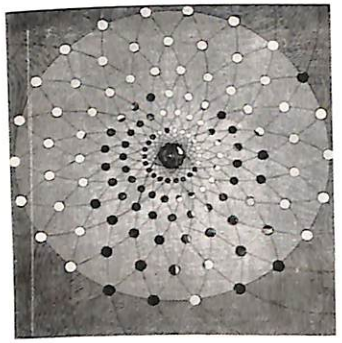
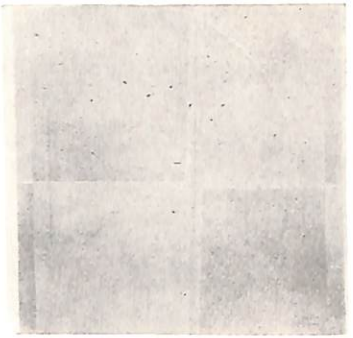
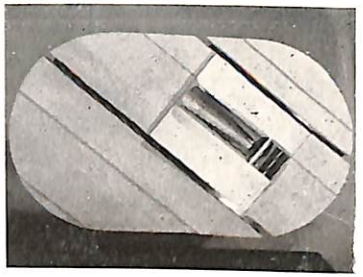
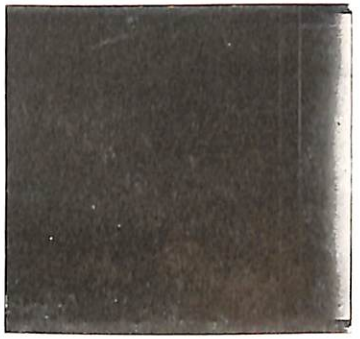





Walter Fusi, Udine 1924; vive a Milano

Paolo Galli (Temposud), Perugia 1939; vive a Perugia

Bruno Gambone, Vietri sul Mare 1939; vive a New York

Franco Gelli, Lecce 1930; vive a Lecce

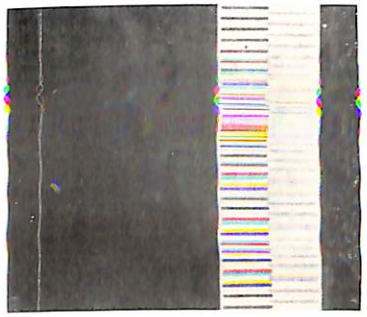
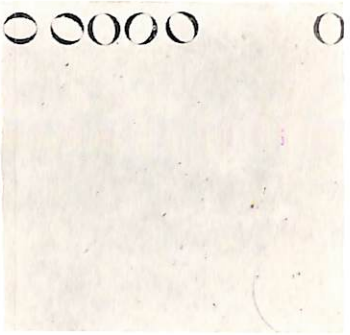
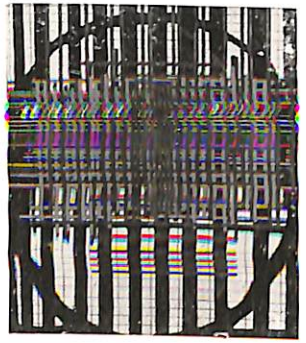
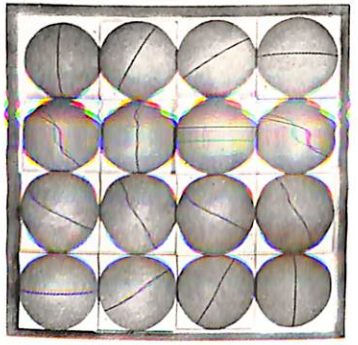





Pietro Gentili, San Vito Romano 1932; vive a Milano

Riccardo Guarneri, Firenze 1933; vive a Firenze

Marcello Guasti, Firenze 1924; vive a Firenze

Reimer Jochims, Kiel, 1935 vive a Zurigo

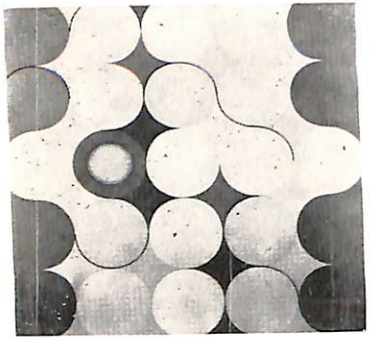
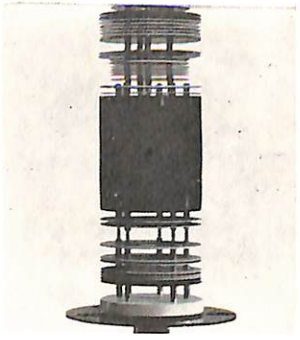





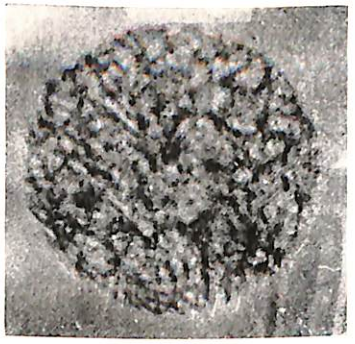
Bice Lazzari, Venezia; vive a Venezia

Ermanno Leinardi (gruppo Transazionale); Pontedera 1933; vive a Cagliari

Paolo Masi, Firenze 1932; vive a Firenze

Marcello Morandini, Mantova 1940; vive a Varese

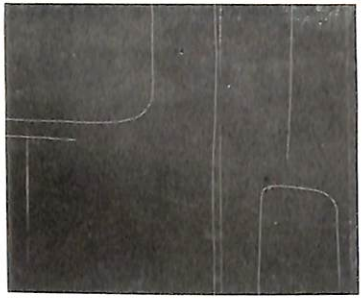
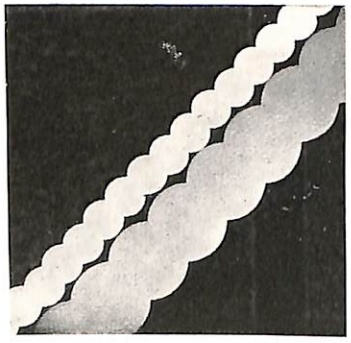
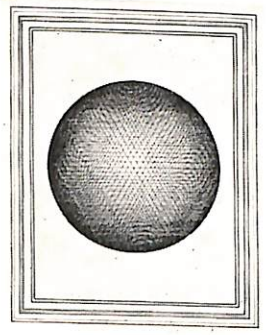


Carlo Nangeroni, New York 1922; vive a Milano

Mario Nanni, Castellina in Chianti (Siena) 1922; vive a Bologna

Maurizio Nannucci, Firenze 1939; vive a Firenze

Herbert Oehm, (coll. G. Alviani)

Achille Pace, Termoli 1923; vive a Roma

Paolo Patelli, Abbazia 1934; vive a Venezia

Lucio Saffaro, Trieste 1931; vive a Bologna

Paolo Scheggi, Firenze 1940; vive a Milano

metastrutture

incida più profondamente nella vita, investa lo spazio dell'uomo, che si identifica, appunto, con quello della città. Il problema, a questo punto, investirebbe anche il totale rivolgimento del concetto tradizionale di «monumento», in quanto tutta la città verrebbe ad assumere una sua «figuratività» altamente significante, in vista di una ricerca di qualificazione progressiva, una sua «immagine» — una volta che si ammetta l'immagine della città non come precostituita, statica, ma come flessibilità variabile, come «strutturazione organica» e dinamica, cioè come «opera aperta», e si parli di «town-design» secondo una gamma astremamente vasta di possibilità di cui una programmazione consapevole crei esclusivamente un certo tipo di orientamento, a maglia variabile e articolata, ne costituisca una sorta di «ordito», di «campo di accadimenti», del tutto aperto e disponibile.

Si dovrebbe poter giungere all'impostazione coordinata di un certo discorso di scambio attivo tra oggetto artistico (non più relegato alla morte, alla stasi, alla estrapolazione da un discorso di continuità storica nel «museo» tradizionale, col diaframma di una collocazione e catalogazione accademica) e il fruitore diretto per il quale è creata, per quel pubblico che non è solo quello che si rivolge all'opera con fini di fruizione estetica e culturale, ma quello che ne deve venire investito più direttamente, più totalmente nell'ambito della vita quotidiana.

Un tipo di operazione come questa, a questo punto, non può essere che interdisciplinare, non può che coinvolgere tutte le attività umane investendole di quella facoltà di creatività che è propria del fenomeno artistico.

Si potrà ricreare così quella funzione primaria dell'opera d'arte che è di orientamento attivo nella vita umana, come indicazione e guida di comportamento su piano ètico.

Laravinca Masini

musica programmata

Il calcolatore elettronico

Sembra ormai prossima l'epoca in cui una sola generazione di uomini potrà produrre musica per decine, forse centinaia, di successive generazioni.

Questa affermazione può apparire incredibile, stupefacente e venata di fantascientismo. Essa non è, invece, che la naturale conclusione di osservazioni, esami, e valutazioni attuali e realistiche circa le possibilità d'impiego per fini musicali dei mezzi più recenti messi a disposizione del musicista dal progresso scientifico.

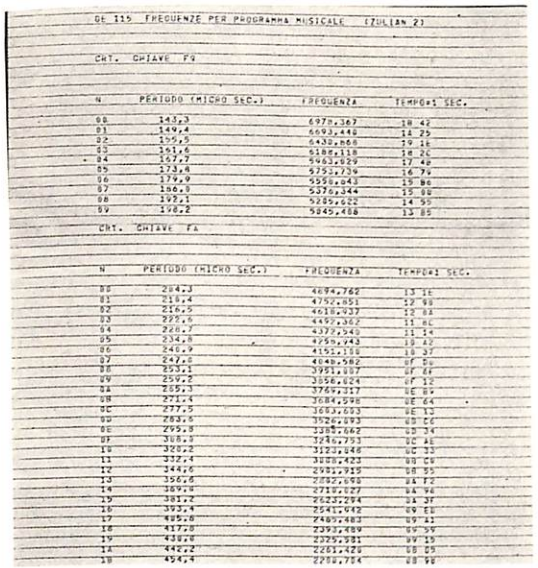
Sappiamo infatti per esperienza che spessissimo ogni previsione, ritenuta più che azzardata nel momento della sua enunciazione, e ogni attività giudicata avveniristica e stravagante durante il suo svolgimento, hanno più tardi ottenuto il riconoscimento della ragione storica della loro comparsa.

Qual'è dunque il mezzo che può sconvolgere dalle radici l'attività musicale? Il calcolatore elettronico.

Uno strumento oggi presente e operante e che può annoverarsi, almeno sino ad ora, tra i più preziosi e rivoluzionari mezzi di cui l'uomo dispone, forse al livello di quella che fu la rivoluzione del fuoco o della ruota.

Esso è già insostituibile e indispensabile nei settori scientifico e commerciale dopo solo vent'anni dalla sua apparizione, e si comincia ad impiegarlo nelle attività artistiche quali il disegno, la musica e la letteratura.

In musica, prescindendo momentaneamente da quelle esibizioni di rito che avvengono in ogni simposio o convegno sui calcolatori, consistenti in melodiette o marcette realizzate dai programmatori per meravigliare e far sorridere i



GE 115 FREQUENZE PER PROGRAMMA MUSICALE (ZULIAN 2)

CHT. CHIAVE FQ

N	PERIODO (MICRO SEC.)	FREQUENZA	TEMPO±1 SEC.
00	143,3	6978,367	10 42
01	149,4	6693,446	14 29
02	155,5	6430,868	10 18
03	161,6	6188,116	18 26
04	167,7	5963,029	17 48
05	173,8	5755,756	16 79
06	179,9	5559,643	15 86
07	186,0	5376,344	15 88
08	192,1	5205,622	14 55
09	198,2	5045,488	13 85

CHT. CHIAVE FA

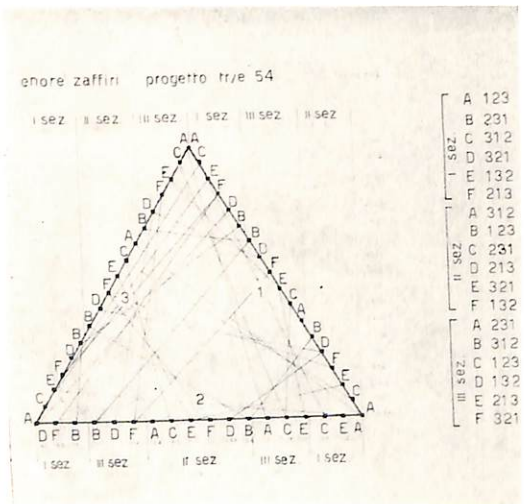
N	PERIODO (MICRO SEC.)	FREQUENZA	TEMPO±1 SEC.
00	204,3	4894,762	13 16
01	210,4	4752,851	12 98
02	216,5	4618,937	12 84
03	222,6	4493,362	11 86
04	228,7	4375,540	11 14
05	234,8	4259,943	10 42
06	240,9	4152,115	10 37
07	247,0	4049,592	0F 01
08	253,1	3951,887	0F 01
09	259,2	3858,024	0F 12
0A	265,3	3767,317	0E 84
0B	271,4	3684,598	0E 64
0C	277,5	3603,603	0E 12
0D	283,6	3526,193	0D EC
0E	295,8	3385,662	0D 34
0F	308,0	3246,753	0C A6
10	320,2	3123,048	0C 33
11	332,4	3008,423	0B C8
12	344,6	2901,915	0B 55
13	356,8	2802,690	0A F2
14	369,0	2710,127	0A 94
15	381,2	2623,294	0A 3F
16	393,4	2541,942	09 E8
17	405,6	2465,483	09 A3
18	417,8	2393,489	09 5F
19	430,0	2325,581	09 19
1A	442,2	2261,426	08 D5
1B	454,4	2200,704	08 98

Pietro Grossi (S 2F M), Sezione del tabulato comprendente le frequenze disponibili con il calcolatore elettronico G E 115 e relativo codice per la programmazione. Esso è attualmente usato dall' S 2F M per le prime realizzazioni musicali in automazione

convenuti, vi sono esempi di impiego sia totale che parziale:
Totale, se l'intero processo, dalla programmazione alla realizzazione, è affidato al calcolatore, parziale se i dati programmatici servono per comporre brani strumentali o anche elettronici ma con i consueti strumenti in dotazione agli studi di fonologia musicale.
L'impiego parziale è stato sinora soprattutto sfruttato per fini musicali di ricerca della forma e della materia sonora (esempi probanti quelli di Hiller e Jaackson a Urbana, Stati Uniti, di Xenakis a Parigi e in Italia, di Grossi a Firenze).
Tornando tuttavia ai «divertissements» accennati poc'anzi, essi hanno il loro significato non trascurabile perchè hanno dimostrato, sia pure embrionalmente, che era possibile l'utilizzazione del calcolatore come strumento musicale in quanto generatore di suono.
Tutti i parametri musicali si conseguono con questo strumento: altezza, durata, timbro, volume.
La gamma di frequenze varia a seconda delle caratteristiche del mezzo: a maggior rendimento corrisponde una maggiore gamma di suoni (uno dei più recenti computers, quello dell'Olivetti-General Electric, per esempio, ha una gamma di 1500 frequenze). I valori di durata sono praticamente illimitati, e anche gli altri due parametri, quali il timbro — vale a dire composizione del suono con le formanti desiderate — e il volume sono graduabili ad una estensione di finezza inaccessibile con altri mezzi.
Considerando, poi, l'aggiunta di apparati elettronici già largamente in uso negli studi di fonologia musicale, il controllo capillare di uno smisurato mondo sonoro, prima inimmaginabile, diviene realtà. Le sue memorie magnetiche e le schede perforate di facile conservazione permetteranno una indagine sistematica e vasta nonchè la ripetizione, teoricamente infinita, di ogni programma predisposto, caratteristica in cui il calcolatore si affianca al disco e al nastro magnetico ma con requisiti qualitativi superiori.
Grazie alla sua costante evoluzione, gli ostacoli anche apparentemente più ardui — tra i quali ad esempio la polifonia — saranno certamente superati. Centrali di realizzazione e diffusione permetteranno all'utente una ricca scelta e anche interventi modificatori di programmi prestabiliti.
Alla base dei risultati sorprendenti sta la sbalorditiva velocità di elaborazione computabile già in miliardesimi di secondo.
Dal lontano avvento del grammofono e del disco, quali agenti di riproduzione e conservazione del suono, e attraverso gli studi di fonologia musicale sorti vent'anni orsono, siamo dunque giunti all'automazione e con essa di fronte a nuovi pressanti problemi e ad interrogativi di ordine pratico, didattico ed estetico. All'Artigianato, base esclusiva sino ad oggi di ogni attività musicale, si affianca l'automazione. Le due attività procederanno da prima allineate e poi entreranno in competizione. Quale il futuro? Non è dato ancora ipotizzare situazioni future; è certo però che tutto quanto è stato acquisito dà luogo ad un processo che appare irreversibile.

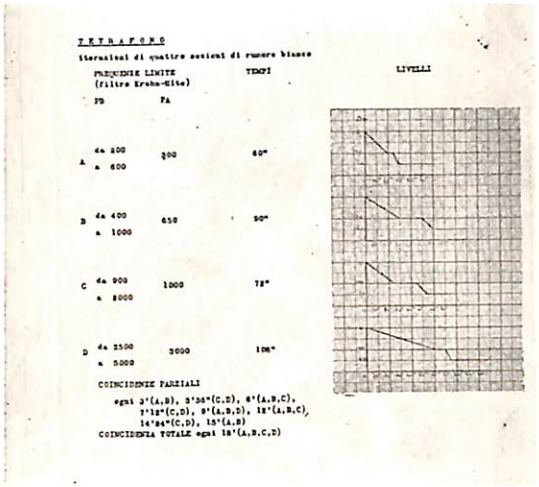
Pietro Grossi

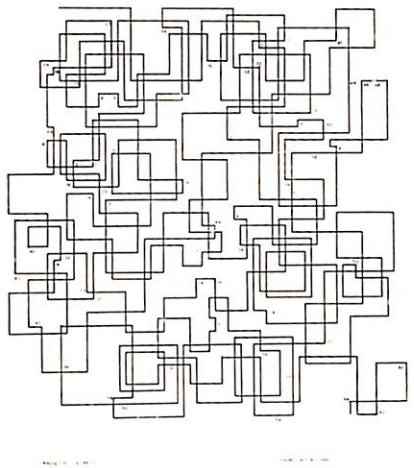
Enore Zaffiri (SMET), Torino 1929; vive a Torino
Tr/e 54 - IV, 1965



Appunti sul problema di interdisciplinarità fra oggetto sonoro e visivo.

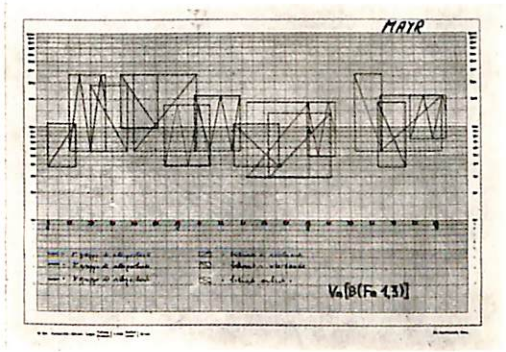
Premessa: analisi degli elementi strutturali del linguaggio musicale tradizionale. Sappiamo che la netta differenziazione fra ogni singolo suono facilita la facoltà di percezione di un'organizzazione sonora. E' sul limitato campo del temperamento equabile (divisione dell'ottava in 12 semitoni uguali) che la tonalità e poi la dodecafonia hanno fondato le loro leggi. Gli strumenti si sono adattati o sono nati su questo metro. L'orecchio dell'uomo occidentale si è abituato a questa convenzione. Per portare un esempio nel

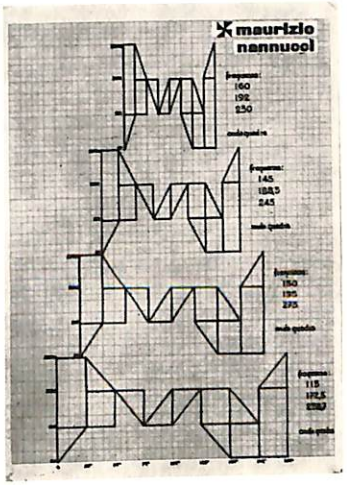




Pietro Grossi (S 2F M, Studio di Fonologia musicale, Firenze), Venezia 1917; vive a Firenze
tetrafono

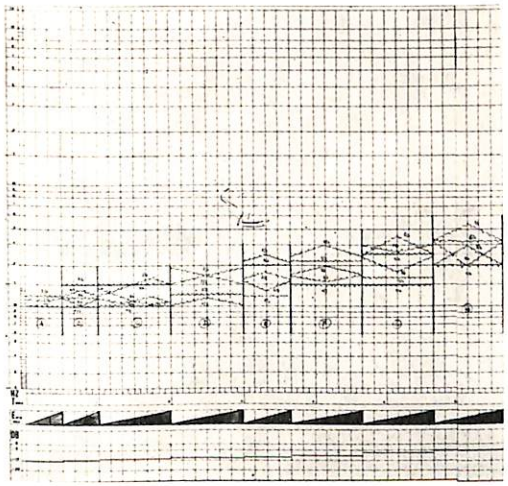
Enore Zaffiri, (Studio Musica Elettronica di Torino), Torino 1929; vive a Torino
quadrato q/64 modulo I, II, 1965

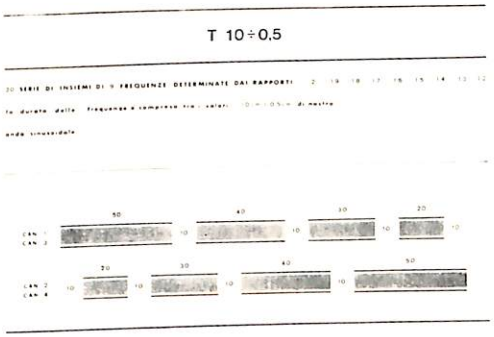




Albert Mayr, Bolzano 1943; vive a Firenze
Va B (Fa 1,3) (realizzato presso l' S 2F M), 1966

Maurizio Nannucci, Firenze 1939; vive a Firenze
4 + 4 (realizzato presso l' S 2F M), 1966





Gruppo N P S (Studio Fonologia Musicale, Padova), Ennio Chiggio, Serenella Marega, Teresa Rampazzi
Audiogramma elettronico, modulo 4, 1966

Auro Lecci, Firenze 1938; vive a Firenze
T 10 ÷ 0,5 (realizzato presso l' S 2F M), 1966

campo visivo è come se nel settore cromatico si scegliessero esclusivamente valori nettamente differenziati come il rosso il giallo il blu tralasciando le gradazioni intermedie che richiederebbero un occhio allenato per l'immediata distinzione cromatica. Sappiamo che in origine — e ancora presso popoli primitivi — la sensibilità dell'orecchio era più raffinata nel distinguere le diverse altezze dei suoni. E' proprio sulla successione organizzata nel tempo di suoni differenziati che il linguaggio musicale ha trovato finora la sua ragione di essere. In altre parole sulla 'melodia'.

Così il canto gregoriano — il tema beethoveniano — la serie weberniana. La melodia ha permesso la formulazione di un principio modulare (modulo = modello) che è stato il cardine della strutturazione del discorso musicale: il soggetto o tema. Esso non è che un modulo (che a sua volta può essere formato da micromoduli) che attraverso il procedimento della ripetizione-variazione suggerisce l'intero divenire dell'evento sonoro. Che cos'è una fuga se non una struttura dove il modulo (soggetto) è stato programmato nel suo divenire fin nei minimi particolari? Il concetto di forma determinava la struttura ben precisa di un discorso. In altre parole la forma determinava a priori il succedersi degli eventi sonori. Era un contenitore che raccoglieva secondo una certa organizzazione una certa quantità di materiale sonoro. Dopo l'esperienza weberniana che ha sfruttato sino in fondo i residui del temperamento equabile e dopo i post-weberniani con i quali è stata affrontata la possibilità d'una strutturazione seriale integrale dei parametri del suono — ci troviamo di fronte all'ampliarsi dell'orizzonte sonoro con i nuovi mezzi elettronici.

L'ottava non è più divisa in 12 semitoni (ma può contenere un numero enorme di altre frequenze). La distanza fra un suono e l'altro non è più condizionata da leggi precostituite. Il concetto di melodia non sussiste più. Con esso scade la dimensione verticale della musica (armonia) e il concetto di forma chiusa. La dimensione temporale supera le formule ritmiche tradizionali. Il parametro dell'altezza si integra nel contesto degli altri parametri (intensità - timbro - transiente - ecc.). Sorge quindi la necessità di strutturare l'evento sonoro in termini nuovi che nascano dalle esigenze dei nuovi mezzi elettronici.

Analisi di una ricerca

Tr/e 54-IV oggetto sonoro elaborato con con suoni riverberanti e effetto eco.
Tr/e 54 oggetto visivo elaborato con riflessi di strutture semplici (retini) su superfici riflettenti trasparenti.

Corrispondenza di elementi linguistici: come nell'evento sonoro non viene ascoltato il suono sinusoidale — essendo stato asportato — ma solo il suo riflesso nelle differenti strutturazioni di eco (ripetizione più o meno rapida dell'evento) così nell'evento visivo non si osserva la struttura grafica del retino ma solo il suo riflesso con le conseguenti contrazioni e dilatazioni dovute alla struttura dell'elemento riflettente. Il tessuto visivo in continua vibrazione e sempre trasformabile trova la corrispondenza nel fitto tessuto sonoro ricco di eventi (echi) sovrapposti sempre cangianti.

Sfruttando la stessa struttura di base (tr/e 54) i due oggetti si avvalgono di una successione controllata di eventi che pur sviluppandosi indipendenti in ogni disciplina sono alla radice affini fra loro.

Il tr/e 54 è una struttura basata su un triangolo equilatero (la cui figura geometrica grafica non ha nessun riferimento con la 'forma' dell'oggetto sonoro o visivo — è uno schema di organizzazione dei vari elementi linguistici) dove 54 elementi vengono coordinati in 18 triangoli interni che esauriscono le possibilità di sviluppo della figura (tre elementi per ogni triangolo — 18 x 3 = 54).

Elementi sonori:

tre campi diversi di frequenze
tre intensità diverse

Elementi visivi:

tre retini
tre elementi riflettenti verticali e tre orizzontali.

Sfruttando il calcolo combinatorio di tre numeri gli elementi esauriscono le loro possibilità di incontro in relazione alla struttura di base.

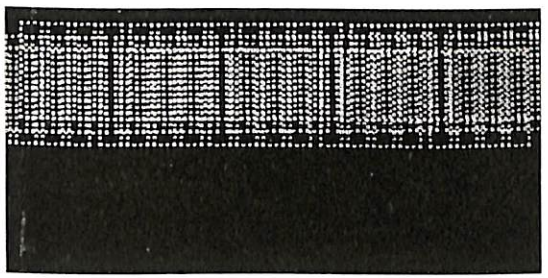
g/64 oggetto con struttura di base di De-Alexandris (quadrato formato di 64 elementi).

Corrispondenza di elementi linguistici: impulsi di onda quadra corrispondenti alla linea il cui percorso è caratterizzato da deviazioni a angolo retto in relazione alla variazione di strutturazione degli impulsi. Il grafico derivato dallo sviluppo della struttura di base oltre essere la 'partitura' dell'evento sonoro è l'oggetto visivo stesso elaborato poi in tre dimensioni.

Enore Zaffiri

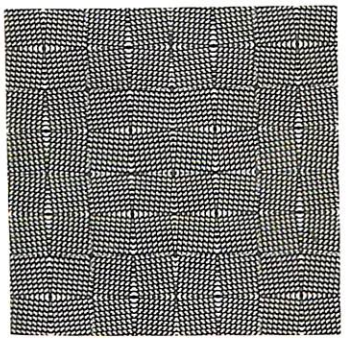
poesia concreta

testo progetto Lora Totino struttura visiva De Alexandris



Una parola, per essere compresa in modo concreto, deve essere accolta letteralmente, vale a dire nei limiti del solo materiale verbale. Se l'astratto presuppone un 'altro' dal quale si astraggono determinate caratteristiche, il concreto è al contrario se stesso. Opera concretamente ogni arte il materiale della quale viene utilizzato in consonanza con la materialità delle sue funzioni. L'arte concreta va intesa come arte materiale. La poesia concreta è un ideogramma ovvero un campo strutturato di funzioni che si relazionano in ogni sua parte: funzioni grafico-spaziali, acustico-orali, contenutistiche. Essa coincide nella tensione di parole-cose nello spazio-tempo, tensione che agisce ed è determinata dalle proprietà psico-fisiche che fanno della parola — elemento dell'idioma storico accettato come nucleo espressivo — un reale organismo dinamico. La poesia concreta propone una poetica che esige una ottica, una acustica, una sintassi, una morfologia adeguate alla struttura della percezione, la quale non è un sistema lineare di trasmissioni successive come, ad esempio, il verso tradizionale. E' indubbio che gli schemi di comunicazione estetica basati sulla percettività del materiale, hanno in comune un atteggiamento concreto, sia che si tratti di poesia concreta o di arte programmata o di musica elettronica (della nuova scuola italiana: Grossi, Zaffiri, gruppo di Padova, il Gelmetti di 'Treni d'onda' e di 'Modulazioni per Michelangelo').

Un testo sperimentale — sia esso linguistico o plastico o musicale — dipende da una determinata operazione e si struttura secondo una scelta metodologica per verificare sia l'esito che il metodo operativo e non si pone come risultato immutabile e definitivo, ma come una serie di soluzioni provvisorie. Ci si può così rendere conto che sussistono le basi e gli strumenti atti ad elaborare un processo di interazione fra più ordini di ricerche. Con ciò si realizzerebbe la capacità, potenziale nello stile sperimentale, di superare i limiti consueti del supporto (pagina o libro, quadro) e dell'ambiente (galleria d'arte o sala da concerto o teatro), poiché non si tratta di trasmettere, mediante un rituale e dinanzi a un pubblico privilegiato, l'essenza della espressività soggettiva e individuale, ma di promuovere col messaggio determinati comportamenti di fruizione estetica in un fruitore indifferenziato e messo in grado di ripercorrere e completare le fasi operative. Così alla ricerca pura sarebbe evitato il rischio di ridursi fine a se stessa e di subire l'involuzione formalistica propria dell'oggetto appeso alle pareti del museo, anche se confezionato con materiali che non siano quelli tradizionalmente riservati all'opera d'arte. Poichè la ricerca pura altro non è che offerta di indagini sulle fonti prime della comunicazione estetica, ovvero una particolare classe di tecnologia, quella della percezione delle forme. Tuttavia l'unico modo di compromettere e di impegnare, senza residui formali, lo stile sperimentale è quello di integrarlo nell'esperienza urbanistica. Nella analisi delle condizioni più idonee alla formazione di 'disegni di ambienti' — intendendo per ambiente quella struttura aperta i cui componenti non sono unicamente 'cose fatte dall'uomo', ma anche comportamenti umani di fronte alla percezione delle cose, delle persone, degli avvenimenti — la ricerca estetica servirà da un lato a suggerire forme di prodotti e di attrezzature per il disegno industriale, dall'altro a fornire all'ambiente fisico una attivazione delle corrispondenze estetiche in rapporto alla dinamica dei comportamenti. Ciò che scrive Eugen Gomringer (Konkrete Dichtung, Anthologie, 1956), su 'una buona comunicazione linguistica che è basata su di una analoga struttura del pensiero, una struttura pattern-analoga, e su di una analoga struttura materiale, o segno' vale anche per ogni ricerca non linguistica. Quel che conta è avere una immaginazione sociologica e



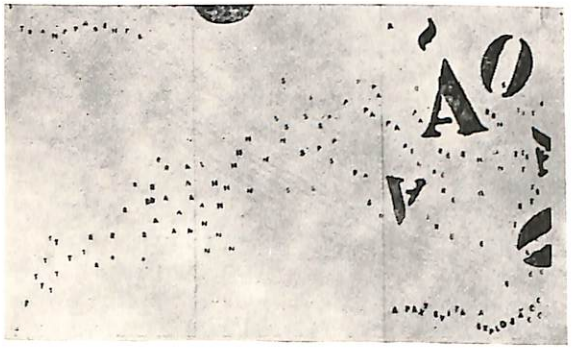
Klaus Burkhardt, Thüringen 1928; vive in Germania

Bohumila Grögerova, Josef Hirsal, Cecoslovacchia

Augusto De Campos, Brasile

Arrigo Lora Totino, Italia

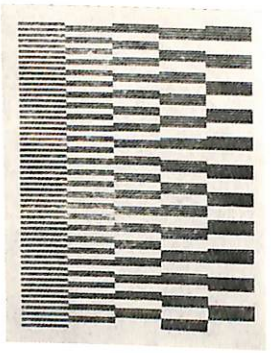
Eugen Gomringer, Frauenfeld Svizzera

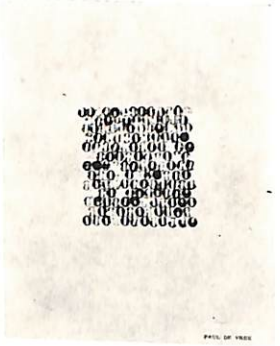


E. M. De Melo e Castro, Portogallo

Reinhard Döhl, Wattensheid 1934; vive in Germania

Franco Verdi, Verona 1934; vive



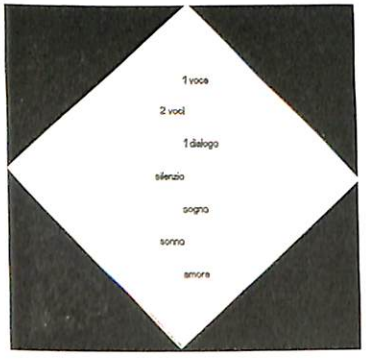


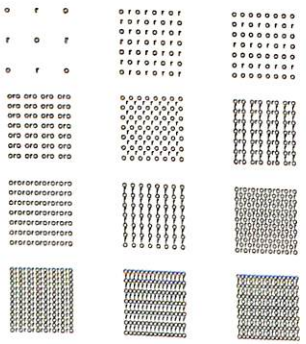
Franz Mon, Germania

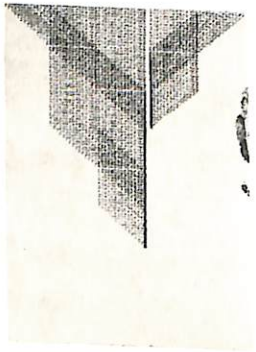
Pierre Garnier, Francia

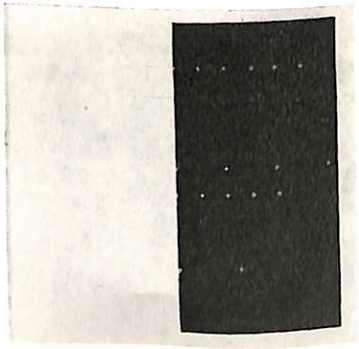
Paul de Vree, Belgio

Adriano Spatola, Italia









Carlo Belloli, Italia; vive a Basilea

Mathias Goeritz, Danzica 1915; vive in Germania

Timm Ulrichs, Germania

Heinz Gappmair, Germania

operare con un atteggiamento aperto alle nuove funzioni della esteticità nei suoi rapporti con le altre attività materiali e spirituali dell'uomo. L'esteticità opera nel campo dell'ambiente di comucazione ed alla comprensione analitica della struttura ambientale si deve sempre riferire in ogni pur minima fase operativa. Se davvero siamo alle soglie di un umanesimo scientifico, si deve impostare razionalmente tutta una serie di problemi che investono le prospettive dinamiche della società di massa. Ciò può essere compiuto soltanto accogliendo i risultati che nuove o rinnovate discipline scientifiche stanno elaborando: scienza degli insediamenti umani, filosofia del comportamento, scienza delle costruzioni, sociologia, psicologia, teoria delle informazioni, ecc. Una tale mole di fattori preliminari è assimilabile con i metodi di lavoro dei gruppi. Ma a questo punto ci sembra estremamente importante rilevare l'intervento della scuola — di una scuola — sia come elemento educativo e formativo, sia come sorgente di energie intellettuali realmente succettibili di essere organizzate in grandi teams scolastici di ricerca. L'azione dell'operatore estetico non sarebbe isolata se svolta nell'ambiente della scuola e se la formulazione, la discussione e lo sviluppo delle tesi e dei temi di lavoro avvenissero in una situazione nella quale la figura tradizionale del maestro o dell'artista fosse sostituita da quella del coordinatore-collaboratore e se l'insegnamento diventasse un centro di irradiazioni di progetti sintattici.

Da questo terreno urbanistico e sociologico i procedimenti integrativi di diverse ricerche non possono essere sradicati. Si può tuttavia sin d'ora studiare, come minimo piano di lavoro, quei tipi di interazione — e non ancora di integrazione vera e propria — che servano a inquadrare sistematicamente il problema, che è quello di trovare un principio tecnico unificante e accettabile da parte di tutte le discipline concorrenti, vale a dire che il principio tecnico consisterà in una scelta metodologica che presiederà alla rigorosa strutturazione della interazione. Ciò sarebbe possibile se ci si richiamasse alla teoria di Max Bense sugli stili sperimentali nell'arte programmata e alla teoria sull'arte permutazionale di Abraham Moles. Nessun intervento comunque potrà considerarsi privilegiato e determinare i rimanenti, ma tutti gli interventi dovranno concorrere sul medesimo piano, per cui il risultato non sarà, ad esempio, una forma plastica esteriormente sonorizzata e verbalizzata, ma un campo di continue corrispondenze e di riferimenti percettivi entro il quale il fruitore sarà immerso e dal quale sarà sollecitato a dare il suo ineliminabile contributo interpretativo.
Già il più semplice avvenimento linguistico, determinato dalla comparsa d'un unico vocabolo sulla pagina, è sufficiente ad instaurare un rapporto di ambientazione tra spazio e segno. Ma poichè questo rapporto è plurivalente, giocando nel suo interno componenti semantico-verbali, semiotiche, plastiche e fonetiche, l'intreccio risultante può essere percepito simultaneamente, ma può anche essere analizzato in successioni temporali. La quarta dimensione nasce da un approfondimento dell'analisi spaziale. Inoltre dalla percezione alla appercezione dell'evento si sviluppa un percorso che si dilata nella memoria, anche se ci limitiamo alla materialità del lessico, dei segni, dei fonemi, senza interferenze extratestuali. La fruizione può dunque essere virtualmente temporale, ma può essere anche realmente temporale, senza che per questo intervenga un vero e proprio elemento cinetico. Intendiamo riferirci a scansioni e sfaccettature degli intrecci verbali, plastici e sonori in tempi che è l'osservatore stesso a realizzare circolando all'interno o intorno al loro campo di azione. Le proprietà topologiche, statistiche, semiotiche del materiale strutturato regoleranno i richiami visivi e sonori.

Arrigo Lora Totino

archivio
lara
vinca
masini
cid

000041

Centro Proposte: Firenze, via B. Gozzoli 27 (tel. 225153)
clichés: Zincotipia Moderna, Firenze, via Martini 14
stampa: tipografia O. Debatte & F. - Via V. Corcos 9-11 - Livorno